

## Oponentský posudek na diplomovou práci Romany Henčové „Portugalské lidové lyrické čtyřverší“

Romana Henčová si ve své diplomové práci klade za cíl formální i obsahový popis čtyřverší portugalské lidové lyriky (*quadra*), jak se jeví v souboru *Cancioneiro popular português*, jež z výsledků své sběratelské práce sestavil José Leite de Vasconcelos. Autorka si práci rozvrhla do tří kapitol, z nichž v první si uložila podat obecnou charakteristiku lidové slovesnosti se zvláštním zřetelem ke slovesnosti portugalské, ve druhé podává formální popis zkoumané formy a v kapitole třetí osvětluje její sémantiku.

V kapitole věnované „obecné charakteristice lidové slovesnosti“ je největší pozornost věnována terminologii – snad by bývalo lepší kapitolu nazvat méně ambiciózně, protože o tom, co naznačuje záhlaví, se v ní dočteme velmi málo – povaha a charakteristika „lidové slovesnosti“ se tu neobjevuje vůbec, zmiňované rysy jsou podivně utříděny, či spíše seřazeny a čtenář se musí často dohadovat, na jakém stupni obecnosti se výklad pohybuje.<sup>1</sup> Již v této fázi vzbuzuje jisté pochybnosti, do jaké míry lze závěry vyvozené z jednoho žánru (zde romance) vztáhnout na jakýkoli jiný text lidové slovesnosti.

Vzhledem k tomu, že hned v úvodní pasáži čteme, že přínosem práce je zkoumání tématu na základě „širokého spektra odborné literatury týkající se problematiky lidové slovesnosti“ (s. 10), je trochu zarážející, že se tu odkazuje na klasickou definici folklórního textu (Jakobson, Bogatyrev), aniž je na tomto místě nebo kdekoli jinde uvedena či přiblížena – pokud se autorka chtěla zabývat lidovou slovesností jako takovou, možná by bývalo stačilo, kdyby se s „obecnou charakteristikou“ lidové slovesnosti seznámila v některém z dostupných literárních slovníků a zde ji stručně reprodukovala (totéž platí i o později zmiňovaných Proppovi či Tomaševském a jejich definicích motivu, s. 49).

Druhá část se zabývá formálním popisem quadry. Je třeba ocenit, že Romana Henčová k formálnímu popisu přistoupila velmi zodpovědně a v této části práce podává srovnávací přehled portugalské a české versologie (je popsán versifikační systém, druhy rýmu, jejich

---

<sup>1</sup> Nerespektování obecné a konkrétní roviny výkladu je jedním z hlavních problémů práce: například hned v 1.1. „Definice pojmu textu v lidové slovesnosti“ (s. 11) se textem míní výhradně text lyrický, ačkoli to nikde není řečeno. Rozdělení lidové slovesnosti na texty lyrické, narativní a dramatické se objevuje až na s. 15, a to znovu pod zavádějícím nadpisem 1.4. „Žánrové dělení portugalské lidové slovesnosti“. Dělení na lyriku, epiku a drama přitom bývá považováno za dělení druhové a vzhledem k tomu, že většina kapitoly je věnována přepisu názvů jednotlivých oddílů Vasconcelosova Zpěvníku a jejich překladu (mimočodem: „modas“ nejsou „způsoby“, ale taneční či lidové písně; „cantiga conceituosa“ je šelmovská, aforistická píseň, stejně jako „subtilezas“ budou nejspíš důvtipnosti, šarády; „cantigas às avessas“ jsou nejspíš písně parodující jiné písně a zpívané na jejich melodii – tři posledně zmíněné nikoli náhodou patří do oddílu slovních hříček), o žánrech ve vlastním slova smyslu v oddílu 1.4. opět nemluví.

postavení a úloha v systému, jazykové prostředky, jimiž se lidová poezie vyrovnává s předepsaným sedmislabičným veršem). Závěrečný oddíl této části je věnován problematice variant.<sup>2</sup>

Je škoda, že diplomantka nevěnovala více prostoru popisu vyšších celků, do nichž se quadry sdružují – zdá se mi, že fakta letmo zmíněná na s. 38 by bývala zasluhovala větší pozornost, neboť toto téma stojí na pomezí formálního a sémantického popisu, a autorka by si vyjasněním logiky řetězení quader bývala patrně ujasnila rozdíl mezi sledem (vesměs statických) quader lyriky a sledem (dynamických) strof epických romancí (přínejmenším k takovému závěru jsem dospěla na základě obšírné, leč neanalyzované ukázky na s. 39) a mohla se vyvarovat nereflektovaného převádění jednoho na druhé ve třetí části práce..

Třetí, nejobsáhlejší část (s. 40–92) je posléze věnována sémantice quadry. První oddíl (3.1.) je nadepsán „obsahová struktura skladeb“, ale v rámci vztahu mezi prvním a druhým distichem quadry se zde přesto řeší převážně otázka paralelismu, jež bych osobně považovala za princip spíše formální (domnívám se, že se jedná o postup, který by patřil k pasáži věnované pátému případu variačního procesu – třetí citovaný případ v oddílu 3.1. /s. 43/ se mi jeví jako formálně identický s druhým citovaným případem bodu 5 oddílu 2.3. /s. 36/). Jako problém na pomezí formálního a sémantického popisu bych chápala i otázku vhodného přepisu quader (dvěma dlouhými verši s cézuroou po přízvučné sedmé slabice, nebo čtyřmi sedmislabičnými verši).<sup>3</sup>

<sup>2</sup> Výhradu mám ovšem opět k práci s terminologií: autorka po svém zvyku nejprve povšechně odkazuje na Saussura, Pražský lingvistický kroužek a Chomského a posléze pracuje s opozicí paradigmatické a syntagmatické struktury a struktury povrchové a hloubkové. Lepší obeznámenost se strukturalismem a generativní gramatikou by jí napověděla, že mezi paradigmatickou strukturu a strukturu povrchovou a mezi syntagmatickou strukturu a strukturu hloubkovou nelze bez dalšího klást rovnítko a používat je jako synonyma, a obávám se, že už vůbec se nelze uchýlovat k zjednodušením typu: „*Paradigmatickou osou* je tedy *sémantický obsah sklady*, který je souborem možných pozic“ (s. 32) či „*syntagmatická osa* jako *nositel významu* zůstala zachována“ (s. 35). Ledabylá práce s terminologií nesmírně ztěžuje i poctivou snahu porozumět tomu, co přesně má autorka na mysli. Např.: „nejedná se o synonyma (...), ale i tak se jedná pouze o změnu paradigmatickou, neboť téma skladeb (!) zůstává nedotčeno“ (s. 34). Jinde: „dalším procesem, tentokrát povahy *syntagmatické*, je opakování (...) opakování lexému, *syntagmatu* či celého verše se změnou slovosledu“ (s. 36). Nemíní se v posledním uvedeném případě slovem *syntagmatický* prostě *syntaktický*? Mám-li vzít za bernou minci autorčina vlastní tvrzení, opakováním se přece rovněž nemění téma skladeb, nebo snad ano? Přiznávám se, že bych před tímto pavědeckým žargonem, jehož smyslu se místy nedokážu dobrat, dala přednost srozumitelnému vyjádření běžnou řečí.

<sup>3</sup> Mimochodem, stejný problém vyvstal i v případě trovadorské lyriky, a dokonce i jejího překladu v pojetí Vladimíra Mikeše (*Písně portugalských trobadorů*). Natália Correiové, z jejíhož novoportugalského převodu překladatel vycházel, rozdělila dlouhé trovadorské verše s cézuroou na poloviny, takže vznikly redondilové verše připomínající portugalskou lidovou poezii. – Je velká škoda, že autorka při svém zkoumání lidové lyriky alespoň zběžně nenahlédla do některé z prací o portugalské středověké lyrice, kterou – jak chtěla Natália Correiová svým filologicky sporným krokem naznačit – pojí s lidovou lyrikou nejen řada témat (zejm. setkání s milým u studánky), ale i řada básnických postupů (v případě písní o milém je paralelismus dokonce základní formální konvencí).

Znepokojivější než sporné uspořádání látky se mi však zdá to, že práce zde pomalu přechází od zkoumání strofy lidové lyriky ke zkoumání strofy lidové epiky – a že se závěry badatelů zkoumajících lidovou epiku bez rozpaků přenášejí na půdu lidové lyriky. V úvodu práce sice autorka zmiňuje, že v průběhu času stráveného nad tématem dospěla k závěru, že vhodnější než termín „lyrické lidové čtyřverší“ je termín „lidové lyrické čtyřverší“, „neboť v rámci portugalské lidové slovesnosti žádné ‚epické‘ či jiné čtyřverší neexistuje“ (s. 9), tento názor však zpochybňuje jak odůvodněná možnost graficky stáhnout čtyřverší v dvouverší (s. 44-7), tak skutečnost, že „existují i romance a výpravné písně složené ze sedmislabičných čtyřveršových strof“ (s. 62).

Povážlivé stírání rozdílů mezi lyrikou a epikou je nejzřetelnější v oddílu 3.2. – celý oddíl 3.2.1. („Problematika motivu v lidové slovesnosti“) je věnován rozboru motivu v narativních básních a na základě toho je pak motiv definován jako „mikropříběh“ (s. 53), resp. „narativní jednotka“ (s. 54) – s podtřídami funkční motiv, symbolický motiv a formule-indexy<sup>4</sup> – a od něj je jako „jednotka na úrovni diskurzu“ (s. 54) odlišena *formule* a jako „součást příčinně-časového řetězce“ *sekvence* (s. 54). Odtud se bez dalších úvah o vztahu motivů epických a lyrických přechází k rozboru motivů v lidové lyrice, přičemž hlavní pozornost je – v přesvědčení, že motiv nutně provází akce – věnována motivu opuštění domova (3.2.2.1.) a ztráty nevinnosti (3.2.2.2.).

V části práce, kde má diplomantka samostatně pracovat se zkoumaným materiálem, se nedokážu dost dobře vyznat: ačkoli je quadra v práci vymezena jednoznačně jako „vždy a pouze lyrické monostrofické čtyřverší typické pro portugalskou lidovou slovesnost“ (s. 19), promiskue se tu hovoří o textu lyrickém a epickém, obsah quadry je charakterizován jako „příběh“ (s. 56), skladby mají „vypravěče“ a „hlavní postavu“ (s. 59), „fabuli“ (s. 62), ba dokonce „zápletku“ (s. 63).

Stejně se mi nedaří nalézt systém autorčina zvláštního škatulkování motivů a formulí a její kategorie se mi jeví jako vytvářené ad hoc. Například v předložené klasifikaci „motivů“ nejsem s to rozpoznat, proč jsou některé motivy chápány jako motivy funkční /„matka mne poslala pro vodu“/, jiné jako motivy symbolické /„vylezl jsem na citroník“/, a ještě jiné jako

<sup>4</sup> Celá tato pasáž (s. 55) se mi jeví značně chaotická: autorka si tu vymezuje základní termíny, s nimiž hodlá pracovat, a přitom její definice nesou stopy různých pramenů, odkud byly patrně přejaty (ale které se tu přímo neuvádějí), a jsou jako nástroje k práci velmi nepřesné. Např.: symbolické motivy – „mikrotémata spojená s atributy, které tvoří ucelené symboly“ (definice kruhem); formule-indexy: „Formule s vlastností indexiality, tedy takové formule, které mohou měnit kontext sdělení. Kromě přímého vztahu k označovanému jsou nositeli dalšího, přeneseného významu“. (O jakési bezradnosti v zacházení s těmito „definicemi“ podle mého soudu svědčí to, že jsou bez jediné vysvětlující změny opakovány v závěrečné klasifikaci analyzovaných motivů.) – Bez předchozího upozornění se pak na s. 63 objevuje třídění motivu podle obsahové funkce na motiv statický a dynamický.

prostorové formule / „Šla jsem ke studánce, ač jsem neměla žízeň“/. Tato arbitrérnost a obávám se, že i velká povrchnost, vystává najevo s absurditou na hranici krutosti tam, kde diplomantka nedokáže proniknout k jádru textu: např. v quadře „Meu amor, ontem à noite, / Pela porta me passou; / Por causa da vizinhança / Nem o chapéu me tirou!“, je „smeknutí klobouku“ před sousedy chápáno jako „sundání čepce“ (svobodné dívce!), a protože se motiv „sundání čepce“ v jiných skladbách neobjevuje, je posléze klasifikován jako izolovaný funkční motiv (s. 64-65).<sup>5</sup>

K závěrečnému hodnocení: domnívám se, že diplomová práce Romany Henčové splňuje požadavky na závěrečnou práci magisterského studia. Přes všechny vyslovené výhrady mám za to, že si diplomantka osvojila velkou část portugalské versologie a je s to ji porovnat s versologií českou; obeznámila se s řadou titulů odborné literatury a prokázala schopnost s nimi pracovat; ve většině případů je s to odpovídajícím způsobem interpretovat portugalsky psaný text; dobře zvládla všechny formální náležitosti, které má akademická práce mít. Proto tuto diplomovou práci doporučuji k obhajobě.

9. 9. 2007

  
Mgr. Šárka Grauová

<sup>5</sup> Stejně tak mám na rozdíl od autorky za to, že jablko, *maçã*, je v portugalské lidové i umělé poezii obvykle symbolem dívky, a to nejen pro ženský rod tohoto substantiva a pro častá přirovnání ženských prsů k jablíčkům. Pro tento výklad svědčí i fakt, že na s. 83, v básni o ztracené nevinnosti, jsou variantami tohoto symbolu „alexandrijská růže“ a „zimolez“ (*madressilva*) – obojí feminina. Výklad básně jako textu o ztrátě mužské nevinnosti se mi zdá krajně nepravděpodobný, div ne kafkovský.